

CÓMO LEER Y POR QUÉ *EL CANON OCCIDENTAL* DE HAROLD BLOOM

ADALBERTO BOLAÑO SANDOVAL*

RESUMEN

El texto realiza un recorrido por las obras más importantes de Harold Bloom, profundizando en algunos conceptos y categorías utilizados por el crítico e historiador estadounidense. Igualmente, señala aportes y discusiones que ha tenido en el ámbito académico, para culminar con una descripción de sus últimos textos y mostrar de forma más completa la labor de difusión y cómo ha modificado e introducido matices y a la vez absolutismos intelectuales en sus libros.

Palabras clave

Canon, Ansiedad de la influencia, Sublime agonístico, Relaciones intrapoéticas, Reconstrucción, Neoestructuralistas.

ABSTRACT

The text makes a tour of the most important works of Harold Bloom, delving into concepts and categories used by the critic and historian. Similarly, it points out contributions and discussions that have been arisen in the Academy, culminating in a description of his latest writings and showing the most complete way of broadcasting and how it has modified and introduce both absolutely nuances and intellectuals ins his books.

Key words

Canon, Anxiety of influence, Sublime antagonism, Intra poetic relationships, Reconstruction, Neostructures.

* Profesor de Literatura de la Universidad del Atlántico.

Harold Bloom es un excelente teórico y crítico literario norteamericano de origen judío quien, gracias a su espíritu polémico y a sus libros, ha abierto grandes discusiones en Estados Unidos. Desde la crítica literaria ha tenido extensas contradicciones con los representantes de la Nueva Crítica y los neoestructuralistas franceses, pues estos consideran que el Romanticismo es una etapa irrelevante dentro de la historia literaria. Bloom, por el contrario, ha sido un alto defensor de esta época y la mayor parte de su obra se ha ocupado de muchos de los poetas ingleses.

En su país, en el plano de la educación, propuso en *The American Religion* el retorno de los estudios clásicos al encontrar que existía un olvido alarmante de lo humanístico en la enseñanza secundaria, lo que habría significado una pérdida de valores en la sociedad estadounidense, atribuyéndole a la literatura un papel preponderante en la formación de la conciencia poética y de la individualidad.

Bloom ha defendido la “tradición” y la interpretación de los “poemas como poemas”, en sus primeros libros clásicos sobre poetas ingleses, en los que halla una serie de relaciones intrapoéticas profundas que van más allá de la propia poesía, destacando las rupturas, continuidades y transgresiones a través de la mística y la religión. En los siguientes libros continúa con esa óptica, estudiando el poema como poema, sin que medien la in-

fluencia de la sociedad u otros factores externos a la creación. A raíz de esta posición, Bloom se ha ganado la censura y rechazo de la crítica neoestructuralista, y de autores y grupos feministas, homosexuales y multiculturistas, porque el crítico norteamericano considera que ellos agregan a la experiencia literaria aspectos sociales, políticos, morales o de género que el propio autor no tiene interés en destacar. Con cierta acritud y humor negro Bloom, en *El canon occidental* denomina a estos ensayistas y críticos –encabezados por Jacques Lacan, Jacques Derrida, Roland Barthes o Michel Foucault– Escuela del Resentimiento, porque “Leer al servicio de cualquier ideología, a mi juicio, es lo mismo que no leer nada” (1995: 40). En *Cómo leer y por qué* (2000:26) cita a Samuel Johnson y hace suyas sus palabras: “Límpiate la mente de jerga académica”.

Lo que Bloom desea desarrollar es una “teoría de la poesía por medio de una descripción de la influencia poética, o sea, la historia de las relaciones” (1973: 13). Bloom, en cada uno de sus libros expone, amplía y defiende su teoría sobre la *ansiedad de la influencia* a través de un revisionismo que se ejercerá sobre la “mala lectura” entre *poetas fuertes* o sólidos sobre los poetas *débiles*, aquellos que no saben leer o malinterpretan, de acuerdo con sus categorías. A través de ello, fija la naturaleza intertextual de la poesía, mediante una lectura de “los poetas como poetas y no al poeta como per-

sona” (1986:17) –sin dejar de lado a los poetas románticos ni la Biblia ni a Emerson. Agrega, además, que la literatura, debiera ser un campo de placer, donde también se afronta la muerte o la individuación. Prototipo de ello lo representa la lectura de Shakespeare, quien –dice– tal vez no nos haga mejores ni peores “pero puede que nos enseñe a oírnos cuando hablamos de nosotros mismos” (2000:41).

Desde sus obras iniciales *Shelley's Mithmaking* (1959), *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* (1961) y *Blake's Apocalypse* (1963), Bloom se preocupa por afirmar la fuerza e importancia del Romanticismo, en contra de los exponentes de la Nueva Crítica, quienes analizan ese fenómeno literario y cultural como un simple episodio del arte del siglo XIX. Por ese interés de estudiar y defender el romanticismo, pero, sobre todo, por su forma de elucidar y relacionar las recurrencias poéticas de los bardos románticos, se le ha denominado, irónicamente, deconstruccionista, al trabajar sobre genealogías, series y temas de ese movimiento. A esas recurrencias las denomina *traslación*, y las analiza mediante una “retórica diacrónica”, que explica cómo se repiten temas y *tropos* en el tiempo en los diferentes autores. También se le ha denominado sicocrítico, al introducir el sicoanálisis freudiano como elemento en el que se observan las pulsiones sexuales y estéticas de los creadores. Para Bloom existe un escritor epígono o seguidor, que intenta

“matar” a su antecesor o “padre”, cual nuevo Edipo, lo cual se ha efectuado en todos los tiempos desde que una cadena de redes literarias se han intercomunicado.

Esas preocupaciones las manifiesta en una fase más especulativa y teórica, donde explicita sus estudios con bases cabalísticas y freudianas en *Anxiety of Influency. A Theory of Poetry* (1973) (*La ansiedad de las influencias. Una teoría de la poesía*), *A Map of Misreading*, (1975), *Mapa de la mala lectura* y *La cábala y la crítica (Kabbalah and Criticism)*, (1975).

Luego vendría una fase en la que aplica sus estudios religiosos, conjugándolos con las pulsiones freudianas que observa entre los románticos. Los textos, no traducidos al español en su mayoría, son: *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens* (1976), *Wallace Stevens: The Theory of Our Climate* (1977), *Agon: Towards of Theory of Revisionism*, *The Flight to Lucifer* (1979), *Los vasos rotos (The Breaking of the Vessels)*, (1982), *Modern critical Views* (1985) y *The Critical Cosmos* (1986), colección de ocho volúmenes.

La preocupación por las relaciones entre sociedad, cultura y religión sirve para que Bloom publique *El libro de J* (1990), que continúa –de alguna forma– en *Poesía y creencia (Ruin the sacred Thrusts. Poetry and Beleief from the Bible of the Present)*, (1991) y el polémico *The American Religion* (1992).

Bloom, se ha burlado de sus críticos —especialmente los de la Nueva Crítica— quienes califican sus análisis de “psicocabalísticos”. Él mismo, con excelente humor negro, se ha auto-denominado “pneumagnóstico” (18) o “gnóstico tardío o emersoniano” (1986:44), pues aplica en su estudio el *pneuma*, *sobrealma* o chispa órfica de los antiguos gnósticos. Entre sus censuras, se muestra en desacuerdo con la crítica académica tal como la que ejerce M.H. Abrams, en *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, al que califica de demasiado humanista, y con los estructuralistas y deconstruccionistas (o neoestructuralistas) debido a que generan —dice— lecturas del “vacío sobre el vacío”. En *Los vasos rotos*, con afán polémico y para sentar su propio espacio, indica —en tercera persona— que ni “M.H. Abrams ni Jacques Derrida lo ayudan a leer los poemas como poemas” (1986:16). Cargados de guiños, humor negro, una prosa ágil y llena de analogías culturales, los libros de Bloom contienen una carga de humanidad y preocupación por lo clásico, pero, defensor a ultranza de sus teorías, cierra las puertas a cualquier sugerencia que no condescienda con su postura.

A través de sus últimas obras, Bloom perfiló sus propuestas y las amplió hasta afirmar que su verdadero tema como crítico se concreta en lo *sublime agonístico*, entendido como una estética de la agonía literaria, de competencia entre los autores y entre los textos por un lugar en el canon, la cual

responde a la triple pregunta referida a las fuerzas del pasado y del presente enfrentadas: “¿más?, ¿igual a? o ¿menos que?” Es allí donde reside la ansiedad de los poetas cuando crean sus obras: ¿quién influye a quién?, ¿quién puede estar dentro del canon? ¿cómo se puede ser un autor canónico? Bloom abre un nuevo círculo de interpretaciones, de influencias e intertextualidades, por lo cual se le asocia con las metodologías analíticas del neoestructuralista Roland Barthes, interesado en la muerte del autor, en la deconstrucción del discurso occidental de Jacques Derrida, y en la naturaleza intertextual y palimpséstica de la literatura propuesta por Gérard Genette, que, en fin, se muestran en contra de la modernidad y favorecen retornos arcádicos a un dios de armonía lingüística, mística o cabalística, desapareciendo a los autores como creadores en sí, como se verá más adelante.

El cuarto de hora de Bloom con el público parece haber llegado con sus últimos textos, *Presagios del milenio*, *El canon occidental*, *Cómo leer y por qué* y *Shakespeare: la invención de lo humano*, que sintetizan y responden a las preguntas antes mencionadas, pero especialmente a la siguiente: ¿quién es el centro del canon occidental?, donde el dramaturgo inglés irradia hacia atrás y hacia delante toda la literatura de Occidente, tesis exagerada y anglocéntrica. La ansiedad de la influencia shakespeariana culmina en la “contaminación” de

autores anteriores y posteriores, en la que cualquier poeta se encuentra atrapado en una “relación dialéctica” por un discurso literario y la historia. Allí ocurren fenómenos como la transferencia, repetición, error o comunicación (85-106), de lo que deviene una especie de transmigración poética en la que existe un precursor. Con ello da curso a sus planteamientos nacidos en *La ansiedad de las influencias*.

Dentro de su actitud polémica, en *El canon occidental* propone una selección de escritores que considera infaltables en la cultura occidental, pero desdeña algunos que han representado por mucho tiempo una parte del canon cultural. Inclusive, llega a estimar al sicoanalista Sigmund Freud como un ensayista de mayor trascendencia que Montaigne. “En la obra sostengo, con todo respeto por el sicoanálisis, que Freud merece ser llamado el Montaigne del siglo XX, es decir, un escritor fabuloso. Debo subrayar que Freud estudió la naturaleza humana en forma más exhaustiva que el escritor francés” (Ramírez, 1996:39).

Su siguiente texto, *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección* (1996), se adentra en un estudio de los ángeles, los sueños proféticos, la inminencia del milenio, la muerte cercana, utilizando la tradición y fuentes de donde provienen esas creencias. Desde su peculiar visión, Bloom cree en los sueños proféticos y en el desdoblamiento astral, a pesar de mostrarse en contra de

la Nueva Era, pero lo atenúa con su espiritualidad sin dejar de aparecer su personalidad como intermediaria de un proceso donde Dios habla con y a través de él.

Pero, ¿cómo ha transformado su pensamiento Bloom? ¿cuáles han sido sus presupuestos teóricos? ¿cómo los ha entrelazado? ¿cuáles han sido sus resultados? Sigamos la pista desde algunos libros publicados en español.

La angustia de las influencias

La fase teórica de Bloom comienza con *La angustia* (o ansiedad) *de las influencias*, publicada originalmente en 1973, donde propone una teoría de la poesía por medio “de una descripción de la influencia poética, o sea, las relaciones intrapoéticas” (13).^{*} Esa historia de la poesía postula que las grandes figuras, los poetas fuertes, creadores de obras inmejorables, deben sus esfuerzos a “malas interpretaciones”, malas lecturas mutuas con la intención de despejar “un espacio imaginativo para sí mismos”. Ello genera una gran tensión entre los creadores, implica inmensas angustias al sentirse deudores de alguien. Esa ansiedad significa también apartarse del precursor, buscar mayor originalidad. Solo los “poetas débiles” se someten a las influencias del más fuerte. ¿Qué es, entonces, la poesía? —y por exten-

^{*} Se cita por la traducción en español de la Editorial Monte Ávila, sin fecha de edición.

sión, la literatura toda, y ¿por qué no, todo trabajo intelectual? Es un campo de lucha, un campo agonístico, en el que cada poeta combate por pertenecer al canon, busca ser reconocido. El canon es la culminación, el reino donde se despliega lo Sublime agonístico.

La crítica debe tomar la lectura de un poema como la lectura de la relación de un poema con otro poema, no arbitrariamente sino de un precursor de indudable calidad, a pesar de que ese autor no hubiera leído a su precursor. No se trata de un estudio de fuentes, a la manera de Genette, sino de las influencias, de las relaciones intrapoéticas, que no son un robo y un comercio, sino una lectura dialéctica. Para aclarar dialécticamente, Bloom indica que las influencias poéticas son ideas o imágenes transmitidas de poetas anteriores a los posteriores: “Las ideas y las imágenes pertenecen a la discursividad y a la historia y apenas son únicas en la poesía. Sin embargo, la actitud de un poeta, su Palabra, su identidad imaginativa, todo su ser, tienen que ser únicos para él, y tienen que seguir siendo únicos, o el poeta, como poeta, perece, aunque haya logrado su renacimiento en una encarnación poética” (85).

¿Cómo logra apartarse o burlar un poeta fuerte a su precursor? Para hacerlo posible, Bloom propone en *La angustia de las influencias* “seis cocientes revisionistas” (aquí resumidos y tal vez mal interpretados) que reali-

zan los creadores para competir con su antecesor. Esos cocientes Bloom los toma de autores clásicos como Lucrecio, Empédocles, de San Pablo o los neoplatónicos, para decirnos que un poeta puede :

1. “Desviar” bruscamente a su precursor, o *clinamen*, mediante un movimiento correctivo;
2. Lo “completa” después de realizar un revisionismo creador o *Tésera*;
3. Establecer una continuidad a través de un vaciamiento o deshacimiento y aislamiento de la imaginación, ser arrojado, o *Kenosis*;
4. Lo explica desde dentro, a través de la demonización, o movimiento contrasublime, en reacción el sublime del precursor;
5. Emplea la *ascesis*, donde se priva a sí mismo de sus dotes humanas e imaginativas y se aísla, o
6. Mantiene un diálogo abierto con la obra del precursor, como si el poeta posterior escribiera con las características de su predecesor. Es el *Apofrades*, o retorno de los muertos.

En el primer caso, el poeta siente que su ascendiente poético necesita ser revisado; en el segundo, busca reengendrar el propio ser completando a su Padre creativo. Bloom ejemplifica al respecto que “los poetas ingleses se desvían de sus precursores, mientras los poetas norteamericanos se esfuerzan por ‘completar’ a sus padres” porque no han sido “suficientemente osados” (82).

En el caso del tercer elemento y también del quinto, el vaciamiento remite a un “deshacimiento” o disminución respecto al antecesor. Allí el poeta cae, se aprisiona, se vacía, se aísla. El caso que más lo ilustra es el cuento de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”, donde el poeta simbolista francés no quiere escribir “otro” Quijote sino *El Quijote*, para lo cual aprende el español del siglo XVII, “recuperó la fe católica, quiso guerrear contra los moros o turcos, olvidar Europa entre 1602 y 1918 y *ser Cervantes*” (Borges: 1984,43). Bloom pide que se deje de pensar en cualquier poeta como si “fuera un ego autónomo (...). Todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros poetas” (Bloom: 106). Así, la historia de la poesía vendría a ser la historia de cómo unos poetas han sufrido la influencia de unos poetas-padres, fuertes o sólidos. La interpretación de esa obra –en general, de toda obra–, de un poema, sería la historia errónea de esa interpretación. Con un poema –de acuerdo con la interpretación tradicional de que la obra es la catarsis o la expulsión de los “demonios” vargasllosianos– no se superaría la angustia, sino que él mismo es expresión de esa ansiedad.

Bloom utiliza dos categorías (*ascesis* y *apofrades*) más para explicar que en un momento determinado un creador logra una renuncia de sí mismo, una especie de autoexilio o autopurgación en la que el artista pierde parte de sí

mismo como también del precursor. Más adelante, al teorizar sobre la cábala, coincidirá con Borges en este punto. Ello conllevaría también la apertura, el diálogo de un poeta posterior al precursor, un “revisionismo creador”. Por ello destaca en *La ansiedad de la influencia* la “ingeniosa intuición de Borges de que los artistas *crean* a sus precursores, por ejemplo el Kafka de Borges crea al Browning de Borges” (165). Bloom, por el contrario, hipotetiza el triunfo del poeta posterior, por saber poner “en la obra propia, que ciertos pasajes de su obra parecen ser no presagios del advenimiento posterior, sino más bien pasajes endeudados con el texto posterior, y, por lo tanto, inferiores al esplendor mayor” (165). En esa lucha por pertenecer al canon, se pueden escuchar los ecos de los grandes autores, pero el actual puede superar dichos ecos. La “contaminación” que más adelante hace Shakespeare a Dante o Chaucer, como plantea en *El canon de Occidente*, muestran la continuidad y coherencia de su propuesta.

La “corrección creadora” o *clinamen*, fundición de “la identidad del pasado y el presente en una sola cosa con la identidad social de todos los objetos” (197), Bloom vendrá a aclararlo después, en *La cábala y la crítica*: el desvío significa una creación en el que el escritor ha contraído e interiorizado a un precursor, efectuándose un *retardo*, un ir hacia atrás, un autoexilio en el que se unen los dos poetas. Como en el caso de Menard –o mejor, del

Quijote— la poesía, la escritura, no se presenta en un tiempo histórico sino que es un *acontecimiento correlativo*, de contigüidad transhistórica donde se unen los dos creadores. La destrucción del pasado —poético— conlleva la del mismo presente y la del alma pues el poeta “es obligado a dejar parte de sí mismo” (72-75) creándose un vacío esencial y luego una lucha para llenar el lugar que dejaron las reacciones defensivas. Rechazar o afirmar: la originalidad es el gran impulsor. Los efectos en la obra no pueden ser más fructíferos: la originalidad de Dante, Chaucer, Molière, Milton o Blake no radica únicamente en su creación sino por crearse un espacio propio a través de una “fuerza competitiva y triunfante”.

¿Qué son, pues, la poesía y el canon? Este, campo agonístico, pero lugar privilegiado donde el poeta fuerte logra “un espacio imaginativo para sí mismo”. La historia de la poesía es la de los poetas sólidos que realizan “malas” o “buenas lecturas” contra sus precursores. Solo los poetas débiles son sometidos por sus antecesores. Shakespeare ha señalado el lugar insuperable al que hay que llegar en igual o menor medida pero Goethe, Tolstoi, Ibsen, Freud o Joyce, a pesar de su originalidad, no dejan de tener influencias de Shakespeare. La poesía, así, representa una comunicación que recrea, bajo “otros colores”, la defensa contra los precursores. La literatura, producto de una lectura defensiva, significa también situarse, reflexionar

y buscar la propia originalidad, donde la literatura canónica representa la tradición, el Arte de la Memoria Literaria que contiene el realce de la dignidad estética y el pensamiento individual. La poesía, ese campo de lo sublime, también de conflictos, procura felicidad para quienes leen con placer.

La cábala y la crítica

De los numerosos matices de la extensa obra de Bloom, me referiré a algunos de los tópicos de *La cábala y la crítica*, *Los vasos rotos* y *Poesía y creencia*, dado que condensan el movimiento interior de su reflexión. En ellos el crítico e historiador adopta como núcleo fundamental la tradicional doctrina de la cábala para reinterpretarla ya no como conocimiento de la palabra divina y mística que lleva al conocimiento sino que puede utilizarse como instrumento para reflexionar acerca de la mente cuando crea y como teoría literaria y de la escritura. Para Bloom la cábala sugiere la existencia de procesos de influencia poética como mapas que sirven para interpretar. Asimismo, representa un sesgo y un complemento a las categorías que utilizara en *La angustia de las influencias*.

De igual manera, como teoría de la escritura, la cábala se anticipa a la concepción sistemática, estructuralista, de los franceses y de Jacques Derrida, acerca de la existencia de una escritura y de una palabra hablada anterior al habla. Bloom señala también en es-

tos avances la concepción cabalística de negar la diferencia absoluta entre escritura y habla inspirada, así como la distinción entre ausencia y presencia. Plantear tal identidad disolutiva contribuye a superar la naturaleza logocéntrica y fonocéntrica occidental, las cuales se centran en que la escritura y los sonidos articulados son los fundamentos sobre los cuales gira la civilización occidental. Bloom hace pensar que la escritura contribuye a la ruptura de la creación, de lo “hablado” divino, el Verbo.

Bloom, en *La cábala y la crítica*, parte de que las 10 teorías cabalísticas denominadas *sefirots* o “emanaciones” divinas, son semejantes a poemas o textos imaginativos y a teorías del lenguaje. Por ser manifestaciones que sustituyen a Dios, se deduce que la literatura es una *sefirot* que lo manifiesta a Él. En medio del silencio y la eternidad se entiende que Alguien nos escribe, al igual que lo sugiere Borges desde su concepción cabalística de la literatura.

Sobre la angustia o *ansiedad de la influencia*, Bloom en *La cábala y la crítica*, siempre dialogante con sus textos anteriores, retoma los conceptos de “mapas de la mala lectura”, referida a cuando un lector débil o alguien menos capacitado lee un poeta fuerte y no logra desentrañarlo completamente, aunque se deja influir por este.

La “ansiedad de la influencia” aparece cuando el poeta se interroga ante

sí mismo y ante sus precursores. Escribir, después de esa reflexión, es un acto de renuncia de sí mismo y de un texto anterior. Es una repetición del proceso de “ruptura de los recipientes” proveniente de la cábala, en el que la realidad, en este caso el poema, sigue un triple ritmo de contracción (*Zimzum*), fragmentación de los recipientes (*shevirah hakelin*) y restitución o enmienda (*tikkun*). Bloom explica que, desde la interpretación del cabalista español Isaac Luria, crear implica inicialmente el momento de la catástrofe del choque (*Shevirah*), presentándose una negación. Crear es romper, constituyéndose una especie de catarsis donde las *shevirah* significan una especie de purga y la representación poética se ofrece como la traducción estética del *ticun –tikkun–* o enmienda.

Las *sefirots*, como estructuradoras de la realidad –o poema– son representación de una lucha (*agon*) entre el poeta y su antecesor. El posible autor querrá, en su acto de creación, renunciar a un poema anterior, pero para ello el poeta precursor es concentrado o contraído, interiorizado, y obligado a dejar vacante parte de sí mismo y del poeta, en un proceso dialéctico en el que se defiende como elemento de su propia identidad, sucediendo en ese instante la catástrofe y convirtiendo el *tikkun* en una búsqueda sin esperanza, un exilio voluntario, que va del espacio al tiempo, con lo cual se convierte en “*poesía del retardo*” en el tiempo, designada así porque siempre va en la

búsqueda de sus predecesores, en una cadena de lo no-originario. El exilio interior genera la creación. Hechura equivale a ruptura, y la purga o alumbramiento de los recipientes culmina en el *tikkun* cabalístico o enmienda, proceso en el que lo representado no tiene presencia ni significado (77). Ya no solo es un exilio entre los textos que le precedieron, análogo a la errancia sufrida por los judíos desde los tiempos de Moisés, sino que el lugar de la lectura como espacio del conocimiento no tiene sentido. Términos como *clinamen*, *ascesis* o *kenosis* pueden reemplazar a las categorías cabalísticas de manera axiomática.

Los mapas de mala lectura

Esa lectura de un poema o poeta precursor como acto defensivo, convierte la interpretación en una mala lectura. Al ser “todo lector un epígono, todo poema un heraldo y toda lectura un acto de influencia” —dice el teórico norteamericano— los actos de lectura y escritura podrían calificarse por gradaciones diferentes: los poetas sólidos o fuertes y poetas débiles, en las que ambos realizan una mala lectura, inclusive el mismo crítico. Los poetas débiles o malos poetas se leen con exactitud mientras que los poetas fuertes *tienen* que leerse mal, de forma plurisignificativa. “Fuerza significa aquí fuerza de imposición. Un poeta es fuerte porque otros poetas que vienen después de él tienen que esforzarse para poder evitarlo. Un crítico es fuerte si de modo similar sus lecturas

provocan otras lecturas” (1979:113). El *poeta fuerte* caricaturiza y pone en situación a la tradición que fomenta, que lo leerá mal.

A partir de allí, Bloom empieza a sacar conclusiones sobre lo que realmente significa el mapa de mala lectura: la imposibilidad del conocimiento y de todo: quienes conceptualicen la existencia de una relación de influencia entre dos poetas concluirán que no existen las categorías *conocer* o *ser* en el acto poético sino como “acontecimiento” o movimiento de un evento crítico en la historia *entre poemas*. Este mismo proceso deconstructivo lo llevan a cabo Foucault y Barthes: todo es discurso o texto, dispuesto a ser interpretado. Lo representado adquiere connotación de signo, que es también representación, enunciación, es decir, ficción, fábula (1979: 56).

Aún más: Bloom llegará a conclusiones escépticas o gnósticas: la lectura y la escritura como “ejercicios del retardo” nos indican que no-hay-poemas-en-sí ni tampoco poetas-en-sí ni tampoco lectores. Existe una cadena interpretante en el que el poema “es una mentira acerca de sí mismo” y contra el tiempo, contra los poemas anteriores y solo podrá mentirse leyéndolos mal en un proceso de revisión que es “círculo hermenéutico” en el que los autores son *interpoetas* o intérpretes de una traducción —y también de una tradición—, donde la poesía —o literatura— es el espacio *interpoético* (56-58). Sin embargo, la “influencia”, al

sustituir la “tradición” demuestra que lo que nutre al lector es la distorsión. La “lectura” es imposible porque el texto leído es una *interpretación*, una “versión” apenas.

A igual conclusión llegan Borges y los estructuralistas desde una visión panteísta-literaria en el argentino y panteísta-lingüística en los críticos franceses. Es un extraño mundo donde —como dice Jorge Luis Borges en *Inquisiciones*— no existe la “sofistería de la personalidad”. Tanto para el escritor argentino como para Roland Barthes o Jacques Derrida, la existencia de autores “originales” es un problema no solo ontológico sino metafísico, que debe eliminarse. Barthes habla de un “trastrueque de los orígenes”, en el que hay un “recuerdo circular” (1989: 59) donde se eliminan “causa” y “efecto”. Bloom parte de que causa y efecto son palabras “reversibles” que los cabalistas consideran “ficciones lingüísticas, mucho antes que Nietzsche” (23-24).

Estas preocupaciones de los estudiosos franceses de los años 50 y 60, Borges las había anticipado en sus ensayos y cuentos de los años 30 y 40. Así, en el relato “Pierre Menard, autor del Quijote”, en el que un escritor simbolista francés fallece y deja una obra reducida “visible” de “fácil y breve enumeración”, su amigo narrador y albacea salva su memoria no solo contra las maledicciones y detractores, sino que destaca su obra subterránea, impar e inconclusa, pues solo alcanza a escri-

bir los capítulos 9 y 38 de la primera parte del Quijote y un fragmento del capítulo 22. Menard no “quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el *Quijote* (...) producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes” (1984:43). Menard se convierte en un *interpoe-ta*. Su escritura de la obra clásica “es más sutil, más rica”, dice el narrador. Menard es Cervantes, estableciéndose lo que denomina Enrique Anderson Imbert una “homología exponencial”, una deconstrucción en la que el lector ejecuta no una “obra” sino un “texto reescribible”, en el lenguaje de Barthes. Para Borges, argumentando sobre el arte poético, se apela a un “sentido ecuménico, impersonal” en el que el autor desaparece ante ese flujo de la literatura, mientras que para Barthes —refiriéndose al superlector que él propone—: “Ya no se descifra sino que produce, amontona lenguajes, se deja atravesar por ellos infinita e incansablemente: él es esa travesía” (1987: 24-49). La coincidencia, salvo diferencia de lenguajes, es muy diciente. Lectura-escritura aluden a un círculo hermenéutico en el que la originalidad, autoría y el principio de autoridad se conjugan para indicar que cualquier persona que lea se puede convertir en un Menard, dispuesto a prolongar la tradición.

Contra la interpretación

Bloom, en *La cábala y la crítica* (1979) carga las tintas contra la interpretación o ilusión de los críticos

“tradicionales” que buscan fijar significados al poema desde varias posibles ópticas: a) Como religión al crear *presencia*, b) Al ser interpretado como órgano con *unidad*, c) Al verlo como naturaleza retórica o con *forma* definida, y d) Como concepción metafísica por tener *significado*. Estas concepciones chocan con el relativismo gnóstico bloomiano, que postula que el poema tan solo lucha por sobrevivir como poema, en un estado de indefinición o indeterminación que espera su interpoeta. De allí que concluya escépticamente –y permíteme citar en extenso–: “La triste verdad es que los poemas *carecen* de presencia, de unidad, de forma y de significado. La presencia es una fe, la unidad es un error o incluso una mentira, la forma es una metáfora y el significado es una metafísica arbitraria y, hoy por hoy, reiterativa (...) un poema no *tiene* nada y no crea nada. Su presencia es una promesa (...) La unidad reside en la buena voluntad de su lector. Su forma es otra versión de la metáfora del adentro/afuera del Occidente dualizador y postcartesiano, lo cual significa que la forma en poesía es siempre un mero *cambio de perspectiva*. Finalmente, su significado solo consiste en que hay o en que más bien *hubo* otro poema” (1979:111), porque el poema no puede acceder al presente. Solo pueden repetirse unos a otros y conseguir allí su depuración. No pueden restituir, pero intentan hacer el gesto de la restitución, no revierten el tiempo, pero podrían mentir contra él; no obstante, el poema es una “ficción de duración”.

Esta travesía de los poemas a través y por encima del tiempo ha llevado, desde la solidificación de la cábala, a decir a Bloom que desde el Renacimiento los poetas han buscado disimuladamente, tras la autoridad ocultista, satisfacer una preocupación técnica y profesional, dando visos todo esto de un apriorismo escritural –o de una “metáfora inoriginada” como plantea Barthes– lo cual significaría que por muy “inconscientemente” que actuaran, parecen haber sabido que los “patrones de revisión” de su obra obedecían al modelo cabalístico (80-97).

Los vasos rotos

En *Los vasos rotos* (1986) resume parte de su concepción crítica: la poesía, como crítica, es *agon*, “conflicto y crisis, celos proyectados y la pulsión de la muerte, el horror y la fascinación del incesto”, que se aplica también para *Poesía y creencia*. En su enfoque *gnóstico tardío, pragmático o emerso-niano* (16) –son sus propias autodenominaciones– toma la *sobrealma* o unidad de “uno con los demás” –*pneuma*, chispa órfica o dionisiaco común de los antiguos gnósticos–, para revisar la “ficción de duración” que es el poema y se interesará en el poeta como poeta y por el lector conocedor.

Bloom se asemeja a quien critica, pues los estructuralistas creen en un superlector y en una escritura antes del tiempo, un infinito sígnico, pero

que en su caso es cabalístico. Se trata de que “unos cuantos puñados dispersos de lectores sólidos” sean capaces de comprender las configuraciones, entrecruzamientos y multiplicidades de “textos sólidos”, a través de una relación fundamentada en la frase de Emerson en la que “el alma solo conoce el alma”. (Muy parecido a la frase que Anatole France alude a la crítica de Coleridge, practicada como “las aventuras del alma entre obras maestras”, aparecidas en el libro que critica Bloom a M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*). También hace suyas las palabras de Gilbert, *alter ego* de Óscar Wilde en *El artista como crítico*, para quien la crítica de mayor altura es “un registro de nuestra alma”, única forma de “autobiografía civilizada”. Bloom se ha referido a que su crítica se fundamenta en la experiencia, de manera pragmática.

Si en Borges se presenta un proceso de identificación panteísta —o mejor, pansíquica— entre el lector y el escritor, en Bloom surge de la *sobrealma*, lo órfico, que se centra en el lector antitético, quien descubre que la poesía se efectúa *dentro* de esas configuraciones, dentro de esas “proporciones de revisión” que “ajustan los intrincados equilibrios de la *guerra psíquica* entre textos y también entre ambos” (47). De esta manera, “el lector sólido y el poeta sólido solo conocen una lectura sólida, que es un acto de relación, un concepto de suceder y no de ser” (p. 44). La identificación que produce el texto, ambigua, por demás con otro

yo, escritor o lector, realmente padre o hijo, en el *agon*, en la lucha contra la influencia, traza límites fantasmales entre el yo y los otros, es —antes que “huella” derridiana, búsqueda de simetrías— un borrar o deslizarse que restaura la “destrucción de los recipientes”, el abismo gnóstico en el que la divinidad desaparece en el tiempo ante una falsa creación catastrófica. Esa transferencia también es mentira, una resistencia o contracción cabalística que debe ser vencida si se quiere aceptar la creación conflictiva.

Bloom llegará a la misma conclusión del narrador (de) Borges, quien al final del cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” en *Ficciones* al decir que Menard introduce nuevas luces al “arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica nos insta a leer *La Odisea* como si fuera posterior a *La Eneida*” y la de atribuir a Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo*. De manera parecida, el crítico norteamericano plantea, retomando a Yeats, que “si los poetas viven entre sí sus muertes, y mueren entre sí sus vidas, queda clara en el contexto de la traslación, donde el proceso de influencia retrocede extrañamente, de modo que Stevens es padre de Whitman, Shelley engendra a Wordsworth y Milton convierte a la Biblia en un comentario tipológico de *Paradise Lost*” (Borges: 87-88). Esa serie de transferencias, o ejercicio traslaticio, incluye, como los estructuralistas, “el

tropo del vacío”, pero de manera cabalista. La lectura y la escritura traslaticias renuncian al significado como “reposo y puerto”, porque, además, no son realidad ni epistemología (117-8), pero sí, como lo denominó Umberto Eco (*Obra abierta* 1985,78) *metáforas epistemológicas*, un conocimiento que no tiene, aparentemente, que ser científicamente comprobado.

Poesía y creencia

En *Poesía y creencia* ilustra pragmáticamente su teoría de diálogo o de deformaciones agonísticas de los textos influidos por la Biblia. Allí retoma parte de las ideas expresadas en *Los vasos rotos*, incluyéndolas en el primer capítulo. *Poesía y creencia* es un puntilloso recorrido tipológico no solo sobre la escritura de Milton y su *Paraíso perdido*, sino sobre la Biblia hebrea, Homero, Dante, Shakespeare, así como una revisión lúcida y erudita sobre la Ilustración, el Romanticismo, Kafka y de Freud en adelante, para preguntarse a sí mismo –así como ubicar a los autores mencionados– su lugar dentro de la tradición tanto judaica como occidental.

Argumenta Bloom que su lectura la prefiere desde la tradición judaica porque, en contra de la *hermeneusis* occidental –encabezada por Heidegger–, que busca reanimar lo griego, el *Logos*, él pretende una lectura diferente. Bajo esa premisa, reconoce que la influencia de la Biblia hebrea ha sido profunda y ha afectado también

la cultura occidental. Para ello revisa la relación entre Dios y lo *daimoniaco* –que no lo demoniaco– en los autores cismáticos mencionados, es decir, el sentido en que pudieran ser influidos como portadores de una fuerza divina, o voces o semidioses con poder de convocar una nueva creación. Lo *daimoniaco* o demiúrgico se remite al espacio o razones inspiradoras, pero para Bloom es un *círculo hermenéutico*, libresco, de memoria cultural. “Recordar es siempre, en poesía, la mejor forma de percepción, así Beatriz es el poder de invención de Dante, la esencia de su arte” (46). Con ello anticipa lo que será su siguiente libro, *El canon literario*, especie de biblia reducida de lo que debieran ser las obras fundamentales de Occidente.

Poesía y creencia magnifica una lectura sobre lo egotístico, acerca de lo sublime, las alegorías divinas y religiosas así como sobre las influencias que ejercen los teólogos, la propia Biblia y la cábala, de tal manera que lo “sublime agonístico” influirá en cada autor. Kafka pasará por ello, bajo una alegoría rabínica, Dante irá tras las huellas de San Agustín y Santo Tomás, pero los superará; Shakespeare cortejará la “poética del dolor”, Milton transmutará su angustia a través del diablo, en fin, detrás de todo está la ansiedad de una lectura.

Bloom elabora un mapa de malas lecturas generadas por autores fuertes o sólidos, quienes –según él– también leen incorrectamente, a pesar de tener

buenos instrumentos. Su lucha por alejarse del precursor les dará independencia, pero continuarán perteneciendo a la tradición. El concepto de originalidad no existirá. Cadenas significantes, traslaticias o transferencias, no dejarán que el lector se libere de una cultura. Trazar un mapa de la mala lectura es una tarea de la que nadie se puede soltar. El círculo interpretativo se cierra aunque nosotros no queramos. Lo daimoníaco ya no será inspiración individual, respiración propia. Somos parte de esos vasos rotos en los que buscamos alguna restauración con la escritura, en una lucha que no cesa porque es infinita.

Bloom no será incluido, pues, dentro de la poética de la recepción sino de la poética de la decepción, del relativismo cultural. Ya no se llenarán los espacios de indeterminación a la manera de Wolfgang Iser o Roman Ingarden, ni la lectura como escritura barthesiana, ni la experiencia de la lectura como significado. Toda lectura es incorrecta, con lo cual se amplía una vez más la polémica de aprehender la esencia o verdad –del libro en este caso– por el sujeto.

A esta mala lectura le han surgido sus críticos porque no da esperanza alguna. La lectura –se argumenta– no es una derrota completa sino el principio de otra visión, de una ampliación de horizontes. Por supuesto, esta, la mía, puede resultar también –desde la óptica de Bloom–, una mala lectura, con lo cual se hace necesario pensar, inclu-

so, en la tolerancia como un buen comienzo para comprender las propuestas de posibles malas lecturas. Ojalá Bloom fuera ese primer ejemplo.

El canon occidental

En *El canon occidental* y *Cómo leer y por qué* volvemos a encontrar la teoría bloomiana de “la ansiedad de la influencia”, pero quitándole la faramalla teórica que contenían los libros antes mencionados. Ahora lo complementa con el concepto de “contaminación”. ¿Quién ejerce la mayor influencia en la literatura occidental? En ambos libros lo contesta: Shakespeare, quien contamina hacia atrás y hacia adelante toda la literatura.

¿Qué es, pues, un libro canónico? Es aquel que logra producir –con sus palabras– asombro, extrañeza y reverberación, mostrar “poderosa originalidad” y “dignidad poética”. Los poetas occidentales, los literatos anteriores –¡inclusive!– a Shakespeare, han competido con él por un espacio, sin saberlo. Shakespeare es el poeta fuerte por antonomasia y los escritores que le siguen han navegado en una constante ansiedad que implica sentirse deudor de alguien y también buscar apartarse del precursor para buscar la originalidad, luchando contra él. ¿Qué es, entonces, la poesía?: un campo de lucha, una área agonística en la que cada creador quiere ser reconocido en el canon para mostrar su voz y hacerse a su propio espacio. El canon, “lista de supervivientes” y “sistema me-

morístico”, es la expresión sublime, pero esta no es abstracta o platónica. La belleza radica en cómo se revela en la creación y penetración psicológica de los personajes, en el tratamiento del lenguaje, en la exposición temática y discursiva, en revitalizar la imaginación, en fin, ser original para transformar la capacidad de asombro y extrañeza, sacando al lector de su realidad y transformar su individualidad, procurando una subversión que significa nueva percepción del mundo y crecimiento de su “conciencia introspectiva”.

En *El canon occidental* Bloom estudia 26 autores que van desde Geoffrey Chaucer, Dante, Cervantes, Montaigne, Molière, Milton, Samuel Johnson, Goethe, Wordsworth, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Dickens, Kafka, Pessoa, Ibsen, Proust, J. Joyce, Virginia Woolf, Tolstoi, Freud, Beckett, Carpentier, Borges y Neruda, como “fundadores” de la literatura de este subcontinente. Cada país podría pasar una lista de sus representantes, pero el criterio de unidad es el de canon como Arte de la Memoria que han logrado imponer los valores estéticos gracias a mostrar hondamente la angustia, dolores y el pensamiento humanos.

La lectura de estos autores es particularmente enriquecedora. No es la lectura plana y convencional de un texto académico. Bloom ubica a Shakespeare como el primer autor del canon por encima de Dante, Cervan-

tes o Chaucer, aludiendo nuevamente a su hipótesis de que el estilo de un poeta conserva su primacía sobre sus precursores, de manera que la tiranía cronológica resulta trastocada y los imitados se convierten en antepasados. Shakespeare, en este caso, prefigura a Chaucer y Dante y ellos pueden resultar inferiores y endeudados con el esplendor del genio shakespeariano. Pero, al mismo tiempo, ellos regresan con nuevos bríos y mejorados bajo la comparación con el escritor inglés. “La peculiar magnificencia de Shakespeare reside en su capacidad de representación del carácter y personalidad humanas y sus mudanzas” (73). (Justamente, en *Shakespeare: la invención de lo humano* busca mostrar, detalladamente el aporte del genio inglés, y logra, sin que esto signifique que sea el centro del universo literario).

De esta propuesta de análisis en los cambios y límites que sufren los personajes, contemplándose a sí mismos, construirse y convertirse en otros, Bloom coincide otra vez con Borges, cuando indica que Shakespeare, como el *Ulises* de Homero y del autor argentino, es nadie, de forma que ser es ser nadie. Al respecto, la lectura sobre la creación en Dante que Bloom contrasta con la del dramaturgo inglés, no deja de ser concluyente: “Shakespeare es todos y nadie; Dante es Dante”. En ese sentido, Bloom y Borges coinciden: el primero, cuando traza un mapa de la mala lectura, y el argentino cuando busca la deformación de

las metáforas a lo largo de los temas y lectura que el hombre ha tenido, lo cual lleva a Borges a escribir: “Traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen” (1975:271).

La crítica de Bloom tiene registros intertextuales, pero las extrema hasta hacer desaparecer a cualquier escritor tras la grave y aplastante sombra de Shakespeare. Inclusive, desde una perspectiva paradigmática, compara la jerarquía e influencia de los personajes con otros personajes para mostrar que pueden “ser artistas de sí mismos”. Shakespeare, dice, es más grande que Cervantes, Dante o Chaucer porque los personajes del inglés se oyen y meditan acerca de ellos mismos y se escuchan, mostrándose dispuestos a cambiar, individualmente, mientras los personajes cervantinos –don Quijote y Sancho Panza– se escuchan entre ellos y son capaces de transformarse a través del diálogo, contemplando, seguidamente, “esa otredad del yo, o la posibilidad de ser ese otro” (1995,81) (El individualismo bloomiano, de estirpe anglicana, suele sobrepasar la crítica literaria). Bloom parece entender la lectura como un factor ético-estético, pero también formativo al destacar la relevancia de un autor por el modo en que hace crecer imaginativa y creativamente a sus lectores, denominando “sapienciales” a Cervantes y Shakespeare.

Bloom traza un diálogo profundo, extremista muchas veces, cuando muestra la “contaminación” de los personajes de Shakespeare. Tómese por caso un personaje de Chaucer, la Comadre de Bath, y, mediante un elevado juego intertextual, la compara con un vitalista inmoral e ironista como el Falstaff shakespeariano, o el Bulero, análogo al Yago de *Otelo*. En *El Quijote* Bloom encuentra el “juego del mundo” y “el principio de realidad” freudiano en Ginés Sepúlveda, “un personaje extraordinario y bastante shakespeariano”. Así, el dramaturgo inglés coincide con Cervantes alrededor de sus equivalencias: la sabiduría de don Quijote y Sancho Panza se asemejan al lenguaje y la inteligencia de sir John Falstaff, Hamlet y Rosalinda. Sancho Panza y Don Quijote revelan una gran dosis de humanidad y de comprensión del mundo, lo que sirve a Bloom para determinar la naturaleza sabia de estos dos personajes. Si bien Umberto Eco plantea que la literatura se constituye en “metáfora epistemológica” que organiza una visión más rica del mundo, Bloom busca en los escritores su poder persuasivo pero sobre todo su transformación cognoscitiva, de allí que Shakespeare se encuentre en el centro del canon occidental por su “agudeza cognitiva, energía lingüística y poder de invención” (1995:55).

La lectura bloomiana es detallista, morosa y redimensiona una frase, un tic. Bloom se introduce en la naturaleza trágica o cómica de los perso-

najes, expone sus comportamientos constructivos o autodestructivos, y encuentra relaciones insospechadas entre un crítico, John Ruskin, y un personaje como en el caso de Swann, de Proust. Si Mijail Bajtin explica la polifonía como las numerosas y diferentes voces que interactúan en una novela para mostrar las diferentes posiciones e ideología, pensamientos de los personajes, Bloom las convierte en un tipo de exposición analógica y polifónica, a través de la cual conversan la crítica, la ficcionalización y la hipótesis, el juego y la ideología, la teoría y la práctica, la biografía y el gracejo. Como un gran crítico que es –seguidor de Hazlitt y el Doctor Johnson–, Bloom aspira a instituir una crítica sapiencial, antiacadémica, en una refundición que concluye en una prosa incitante para la lectura y de la relectura de los autores comentados. Bloom retoma –quizá– las palabras de Borges en “La flor de Coleridge” referida a que la literatura estaba toda en un solo hombre: Carlyle, Johannes Beecher, Whitman, Rafael Cansinos-Asséns, De Quincey. En este caso, en Shakespeare.

La polémica que despertó *El canon occidental* giró hacia diferentes campos. Multiculturalistas, homosexuales, teóricos, cada uno desde su respectivo frente, contestó los improperios y los desdenes, tachándose a Bloom de, entre otros, racista, ciego, exclusivista, eurocéntrico y pronorteamericano, etc. La censura a Bloom radica en la exclusión

de muchos autores que en cualquier historia universal de la literatura son de necesaria presencia. Teniendo en cuenta que Bloom comienza su canon desde Dante, no aparecen numerosos autores que van, por decir unos cuantos, desde Boccaccio, los autores del barroco español o del romanticismo alemán, Lope de Vega, John Dryden, Swift, Sterne, Corneille, Goethe, V. Hugo, Flaubert, Coleridge y mucho menos Dostoievsky, Chéjov, Flaubert o Balzac, Hermann Broch, Robert Musil, Hemingway o Faulkner. Más adelante, en *Cómo leer y por qué* busca resarcir alguno de los nombres que no incluyó en el *Canon*, y añade, además de algunos de los mencionados, la narrativa de Maupassant, Flannery O'Connor, novelas de Melville, Thomas Pynchon y poemas de Housman, Blake, Tennyson, Browning, Dickinson, Wordsworth, Coleridge, Shelley y Keats.

Sobre Neruda, Borges y Carpentier, solo indica que con este último el tiempo demostrará la supremacía del novelista cubano por encima de los otros dos. En Neruda ve un *pathos* “creíble, intenso pero menos convincente que la amable autoridad de los versos de Whitman, que son extraordinariamente pacientes y receptivos” (aunque no se sepa qué significa ser paciente ni receptivo en la poesía). Percibe además “la ansiedad de un epígono” que se dirige a las multitudes “aunque las metáforas de Neruda muestran al Quevedo del Alto Barroco y realismo mágico o surrealismo:

río de rayos amarillos, tigres enterrados y ‘la lucha, el hierro, los volcanes’ que animan a los obreros muertos que a su vez magnetizan el lenguaje y los deseos de Neruda (493)”. En Bloom subyace una crítica política a la izquierda, por su “comunismo maniqueo”. No obstante, reconoce a un Neruda importante en los 12 cantos de *Las alturas de Macchu Picchu*, sin dejar de mostrar aviesamente que Borges en su cuento *El Aleph* parodia la poesía nerudiana a través del personaje-poeta Carlos Argentino Danieri, muestra del creador ambicioso que pretende encerrar infructuosamente el mundo en su obra, para convertirse al final en una caricatura catalogadora del caos.

De Borges Bloom reconoce sus calidades aproximándolo a través de la lectura de algunos cuentos como *La muerte y la brújula*, relato judaico-policiaco que le hubiera gustado al Nobel yiddish Isaac Babel, pues por su trama, se asemeja a los cuentos de Babel, cuyo personaje Benya Kryk se parece a Lönnrot y Scarlach. En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* confluye “la literatura metafísica de la época”, su postura cosmológica que linda con el caos y la imaginación de un gnóstico declarado que venera el caos como plenitud o pleroma. Pero hay, además, en *Tres versiones de Judas* y *Los teólogos* el individuo que mira y se enfrenta ante la naturaleza, el espejo y a sí mismo, reconociendo un mundo de fantasmagoría desde la filosofía de Schopenhauer, aunque Bloom no se-

ñala la influencia del idealismo solipsista de Berkeley.

De nuevo enumera en el escritor argentino sus cualidades literarias, entre ellas, su ironía swiftiana en “El inmortal”, donde se cruzan Shakespeare, Kafka, Conrad y Homero, mediante máscaras que muestran a Borges burlándose y parodiando a sus fuentes. Bloom destaca la naturaleza compleja de la cuentística y de la cosmovisión de Borges, cruzada por la culpabilidad que trasunta una combinación entre Kafka y Shakespeare, pero además por una “conciencia visionaria e irónica” y por “activar una conciencia de la literatura” (481) con “agresividad estética” (474) y un “esteticismo heroico” que lo hacen “infinitamente sugestivo”.

Bloom, sin embargo, al sopesar la influencia o importancia con otros escritores, y a pesar de destacar que Borges es el autor latinoamericano más universal y de disfrutar de gran acogida, se encuentra condenado “a una menor eminencia canónica, pero ya no central, en la literatura moderna”. Beckett o Kafka –dice– prevalecen con Borges y puede ser aceptado más que ellos en la actualidad. En sentido parecido, con relación a Proust y Joyce, Borges “tiene más poder de contaminación que casi ningún otro, aunque aquellos tengan más talento y su obra sea de mayor alcance” (483).

En un apéndice (que es ante todo un catálogo) de escritores del mundo para

leer, y que busca complementar los autores seleccionados, Bloom incluye entre los latinoamericanos a Rubén Darío, Guillermo Cabrera Infante, S. Sarduy, R. Arenas, N. Guillén, O. Paz, C. Vallejo, M. A. Asturias, J. Donoso, J. Cortázar, García Márquez, M. Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Carlos Drummond de Andrade. Por fuera quedaron, entre otros, Monterroso, Juan Rulfo, Machado de Assis, J. C. Onetti, J. M. Arguedas, J. Amado y Arturo Usler Pietri.

Acerca de Gabriel García Márquez, Bloom se ha mostrado elusivo no solo en el *Canon* sino en *Cómo leer y por qué* quizá viendo en su literatura un prurito multiculturalista, alguna crítica a la cultura angloamericana o por haber apoyado la izquierda latinoamericana, recuerdo de las escuelas marxistas que dan a la literatura una función emancipadora, social o de reacción reflexiva y crítica. En sus declaraciones periodísticas Bloom refleja cierta ambigüedad o silencio. Para la Revista Dominical de *El Tiempo* Bloom negó haber comentado que García Márquez se repite. Indicó: “Cuando comento sobre el movimiento multicultural, me refiero a Cervantes; sin embargo, por desgracia la palabra no se asocia con *El Quijote* o *Cien años de soledad*, sino con las últimas tendencias políticas chicanas o puertorriqueñas” (Ramírez: 1996:44), y con más precisión anota: “Si multiculturalismo significara Cervantes, entonces no habría nada que objetar”. Significa para Bloom una

serie de “mediocres escritores afrocentristas, chicanos, puertorriqueños, asiático-norteamericanos” (Bracho, 1994,14). Pero tal vez para hacer un favor o supuesta tolerancia, manifestó allí mismo, acerca de quiénes consideraría canonizables: “Podría pensar en Gabriel García Márquez como alguien que genuinamente trasciende los límites nacionales, quizá el único novelista posterior a ellos (Borges y Beckett) y el más cercano a un autor canónico viviente” (18).

¿Estaría ansioso García Márquez de ser canonizado por Bloom? *Cien años de soledad* puede contestarlo. Pero el mismo Bloom se responde, buscándose a sí mismo su propio lugar: “un canon es una ansiedad conquistada, al igual que toda gran obra literaria es la ansiedad de conquista del escritor” (1995:535).

Cómo leer y por qué

El título de este libro es, de hecho, una gran invitación a leer. Bloom, empero, excluye posibilidades pedagógicas o metodológicas. No existe un sistema explícito pero propone una lectura que sería “experiencial y pragmática antes que teórica”. Cuidado, minuciosidad, harían parte de esos requisitos, y también “percibir y comprender lo que puede y debe hacerse implícito” pero bajo “una disciplina explícita”. Parece escucharse también a Vladimir Nabokov cuando en su *Curso sobre literatura europea* habla de acariciar los detalles.

Lo que plantea Bloom, prolongación de *El canon occidental*, es la lectura como forma de encontrar la sabiduría, a sí mismo y que sea para el lector una experiencia y placer curativos porque una “lectura imaginativa es encuentro con lo otro, y eso alivia la soledad”. Existe cierta democratización lectora que se basa en un círculo de amigos, dice Bloom en el prefacio.

¿Por qué leer?, y Bloom mismo contesta: no para pasar el rato o por la mera urgencia. La lectura debe apuntar a una “práctica solitaria” más que educativa y estar solo ante nosotros mismos para establecer continuidad con el pasado, para liberarnos —siguiendo los consejos de Francis Bacon, el Doctor Johnson y Emerson— de la tiranía del tiempo. Encontrar la autenticidad a través de los grandes escritores. La lectura no se quiere como impugnación o contradicción o para creer sino para sopesar o reflexionar entre lo que esté cerca y que se dirige a ti para participar y compartir contigo de la naturaleza única y libre que escribe. Se busca encontrar a Shakespeare y que este encuentre al lector. Se lee para fortalecerte a ti mismo y conocer tus intereses auténticos pero también la lectura como placer egoísta.

Bloom divide el libro en cuatro partes, cada una para un género diferente: poemas, novelas (en dos partes) y drama, y persigue en cada autor analizado, obsesiva, maniáticamente, las huellas de Shakespeare para su ca-

nonización. Si en *El canon occidental* el dramaturgo inglés irradiaba su influencia en todas las direcciones, en este texto continúa su contaminación, también bajo la compañía de la égida de otros autores preferidos por Bloom: Emerson, Johnson y Hazlitt. De alguna forma, Bloom lee de acuerdo con la “afinidades electivas” de Goethe, pero también para conocer la realidad y vulnerabilidad nuestras ante el destino.

Bloom suele ver con lucidez las diferencias y jerarquías entre los escritores así como para observar la voluntad estética de distanciamiento en Turgeniev, o que la literatura es «una forma de bien» en Chéjov, lo cual conlleva «el deseo de ser mejor (aunque no se pueda)» (2000:45). Señala que la alegría trágica chejoviana se basaba en la autoridad del inglés, aunque en este no aparece lo banal, ni siquiera cuando representa a través de la parodia o la farsa. Lo importante de Chéjov es que muestra «la verdad sobre la constante mezcla de infelicidad banal y alegría trágica que impregna la vida humana» (49). Chéjov parece simple, pero es «siempre profundamente sutil» y pasa a ser “el más sutil psicólogo dramático que ha existido desde Shakespeare” (47). Maupassant, por ejemplo, si bien aprendió a ver la banalidad en Chéjov, no iguala el genio cuentístico de este o de Turgeniev. Sin embargo, logró con paciencia expresar su talento, aunque se ponía las gafas filosóficas de Schopenhauer para expresar su cosmovisión, agrandando

y distorsionando su representación artística.

De Hemingway considera que *Fiesta* sería su única novela salvable, pero los cuentos, fuentes de su fama, lo acercan a un “nihilismo shakespeariano” cuando más ambición pone, tal como en los relatos donde alcanza una mayor comprensión de la vida, la muerte y la trascendencia, como en el caso de *Las nieves del Kilimanjaro*. Allí, Harry, un cazador herido y agonizante, alcanza su éxtasis ritual y existencial, cuando, mediante un sueño alucinante, cree volar en un avión desde el cual ve la cima del Kilimanjaro, imagen de la trascendencia, la derrota y la muerte. La conciencia de ruptura, de los condenados y de los místicos, la encuentra en la pluma de Flannery O'Connor. En Vladimir Nabokov observa una pluma juguetona que recuerda más a los cuentos de Chéjov que a Gogol.

La relación Chéjov-Borges, Bloom la encuentra en la influencia que ejerció cada uno en la cuentística: el primero en la primera mitad del siglo XX, mientras Borges en la segunda. Los cuentos borgianos remiten a una alta conciencia de “artificio” en la que subyacen una “plétora de voces precedentes”. En Borges se reúne el “escepticismo esencial” en el que el mundo es “una ilusión especulativa”, o un laberinto o un espejo que refleja otros espejos.

La conclusión más importante –y tal vez la más acertada, pero no por ello discutible– se observa acerca de las direcciones del cuento actual: la chejoviana y la kafkiana-borgiana. Flannery O'Connor y Hemingway, pertenecen a la primera, pues comienzan de golpe –*in media res*–, terminan elípticamente y no llenan los vacíos e insinuaciones. Caracteriza esta corriente, además, su estilo realista y la búsqueda de la verdad. Al orbe kafkiano-borgiano pertenece Italo Calvino, al mostrar un mundo fantasmagórico, lleno de voces susurradas y silencios. Señala, también, un más allá o el reverso de la realidad supuesta, aunque al final, estas características pueden aplicarse a las dos tendencias.

A la poesía Bloom dedica la segunda parte de *Cómo leer y por qué*, donde analiza poemas de sus autores preferidos: Housman, Blake, Landor, Tennyson, Shakespeare, Browning, Wordsworth, Whitman, Coleridge, Dickinson, Shelley, Keats y baladas populares de las que extrae la riqueza imaginativa de sus creadores y el carácter profético de la poesía. Si hubiera que resumir las tendencias de estos bardos, en unos como Browning, se destaca el empleo del monólogo dramático, la épica de la confianza en sí mismo como en Whitman o lo sublime precario y la ironía de la precariedad de Emily Dickinson.

Bloom rastrea las técnicas, *tropos* y formas con que cada poeta trabaja

en honda relación con el fantasma de Shakespeare. La técnica bloomiana apunta ilustrar sobre la facultad de extrañeza y reverberación que suscita la “gran poesía”. Como con Dickinson en *El canon occidental*, Bloom parafrasea y amplía hermenéuticamente los poemas más dicentes de la poetisa norteamericana, a través de la comparación con algunos elementos de Nietzsche y del misticismo del Cantar de los Cantares. Dickinson sería una poeta del conocimiento a la que hay que leer detenidamente alrededor de los silencios y de los blancos que deja en su obra. En este último caso, remarca su cualidad de desposeer la anécdota básica de sus poemas y darle un efecto cognitivo.

Al igual que en otros textos, Bloom recurre a alguna parte de la biografía de los poetas, a las comparaciones intertextuales, al contexto sociocultural y político, sin que estos sean preminentes a la hora de la interpretación. Mucho más: para lograr leer con mayor fruición, propone una lectura en voz alta de los poemas, para encontrar su justa dimensión discursiva y humana, como en Whitman o Dickinson.

¿Qué es leer una novela? En ella, Bloom busca realidades más reconocibles: lo social, la política, lo metafísico, los personajes e historias y “la belleza de las voces autoriales y narrativas” (174). No obstante, Bloom subraya que esta época que amenaza todo, pueden desvanecerse los grandes autores, muchos de aquellos que

como Proust y Joyce dejaron obras que exigen mayor atención y tiempo de los lectores.

En su comparación entre Cervantes y Shakespeare, el español representa el único rival posible “en la literatura imaginativa de los últimos cuatro siglos: Don Quijote es el par de Hamlet, y Sancho Panza un adecuado contrincante de Sir John Falstaff: No sabría proferir elogio más alto”, remachando como un favor.

Por su forma de narrar, considera cervantinos a Henry Fielding, Lawrence Sterne, Stendhal, Melville, Mark Twain, Dostoiewski, Turgueniev, Thomas Mann y casi todos los novelistas modernos en lengua española. Madame Bovary sería el “Quijote femenino”. Pero aclara: Stendhal no es un novelista cervantino ni shakespeariano sino napoleónico, mientras Jane Austen y Charles Dickens pertenecen a la comedia de humores de Ben Jonson. Bloom llega a otra conclusión estética: Dostoievsky es un trágico, soberbio en los comienzos, asombroso en los desarrollos y extrañamente débil en los finales. *Crimen y castigo* –añade– está repleta de tendenciosidad, sectarismo y “feroz perspectiva” que hacen que escritores como Chéjov o Nabokov lo vean como un seudoprofeta. Aquí Bloom coincide con la acerbía con que estudia Nabokov a Dostoievsky, ambos bien lejos, con su actitud vital y oscura en el novelista ruso.

Bloom revisa también las novelas de Henry James, Proust, Mann, *Hamlet*, *Hedda Gabler*, de Ibsen, y *La importancia de llamarse Ernesto*, de Wilde, destacando la facultad en el primero de los mencionados lo que, en su concepto, debe buscar la literatura imaginativa: “no cómo hablar con los demás sino cómo hablar con uno mismo” (248). La estética de la lectura de la formación y que logra la individuación de cada uno llega a ser más irrestricta: ser para mí, ser lector para encontrarme y afirmarme.

Autores como la Nobel Toni Morrison, Nathanael West, Ralph Ellison o Cormac McCarthy muestran una visión de mundo violenta, escéptica, dolorosa de un mundo que es farsa y desolación. Bloom señala que, a pesar de que estas obras representan la decadencia, en ellas reina el infierno, pero nos sumergen también en una búsqueda en la que encontramos a los otros.

En *Shakespeare: la invención de lo humano* y sus posteriores textos como *Genios*, no hacen sino ampliar hiperbólicamente la capacidad selectiva y muchas excluyente de Bloom. El homenaje a Shakespeare es clara muestra de competir contra el Doctor Johnson y, hasta ahora, quizá el mejor libro sobre el dramaturgo inglés.

La crítica de Bloom depara un conocimiento sugestivo, provocador, persuasivo, no exento de extremismos. Formado bajo ciertas nociones

de absolutismos, un anglocentrismo concentrado, el mundo literario suele desplegarlo entre su país e Inglaterra. En él subyace una crítica que, ya en su madurez, busca reconciliarse consigo mismo y convertirse en una luz para las nuevas juventudes, dejando de lado cualquier teoría que no se corresponda con la suya.

¿Hasta dónde va su influencia? Como él mismo ha señalado, su ejército es solo de uno, y seguramente, dentro de la crítica literaria actual, en una lucha de poderes por el saber, su voz hace parte del lector dialéctico y purista para algunas situaciones, pero entrópico para otros pues su anarquismo conservador busca también posesionarse de una franja de la cultura literaria. Se puede estar de acuerdo con él o no, pero su sugerencia de volver a leer con placer, bajo lineamientos estéticos plenos, puede ser retomada. Hasta dónde aplicar esa propuesta en un mundo en crisis, he ahí el dilema. Baste pensar que todo no puede ser rigor ni teoría, pero tampoco olvido por nuestro entorno.

Bibliografía

Barthes, Roland (1989). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Bloom, Harold (sf). *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*. Caracas: Monte Ávila.

----- (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.

----- (2000). *Cómo leer y por qué*. Santafé de Bogotá: Norma.

----- (1979). *La cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila.

----- (1991). *Poesía y creencia*. Madrid: Cátedra.

----- (1974). *Los poetas visionarios del romanticismo inglés: Blake, Byron, Shelley, Keats*. Barcelona: Barral.

----- (1997). *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*. Barcelona: Anagrama.

----- (1986). *Los vasos rotos*. México: FCE.

Borges, Jorge Luis (1984). *Ficciones*. Bogotá: Oveja Negra.

----- (1975). *Prosa. Relatos completos*. Barcelona: Círculo de Lectores.

----- (1991). *Discusión*. Madrid: Emecé-Alianza, cuarta edición.

Bracho, Edmundo. “La lista de Bloom”. *Revista Quimera*. No. 133, pp. 12-18.

Eco, Umberto (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Orbi-Agostini.

Ramírez Márquez, Alister (1996). *Reportaje a 11 escritores norteamericanos*. Santa Fe de Bogotá: Planeta. Colección Temas de Hoy.

